



جمهورية مصر العربية  
وزارة الاعلام  
الهيئة العامة للإستعلامات

# ٧٧ سنة مع الفنون ابحميلة في مصر

صبحى الشارونى





جمهورية مصر العربية  
وزارة الاعلام  
الهيئة العامة للإستعلامات

٧٧ سنة

مع الفنون الخيالية في مصر

صباحي الشاروني



في أواخر عام ١٩٨٣ وأوائل عام ١٩٨٤ احتفلت كلية الفنون الجميلة بالقاهرة بمرور ٧٥ عاما على افتتاح ( مدرسة الفنون الجميلة المصرية ) بحى درب الجماميز بالقاهرة .

وسارت الكرنفالات فى شوارع حى الزمالك حيث تقع كلية الفنون الجميلة حاليا ، وأقيمت المؤتمرات والمهرجانات والمعارض للأجيال الفنية المتتالية .

لقد بدأ تاريخ الفنون الجميلة فى مصر عام ١٩٠٨ بافتتاح هذه المدرسة التى مرت بعدة تطورات ، وكانت طوال هذه المدة مصدر إشعاع فنى وثقافى ملموس ، فبعد نصف قرن من انشائها ظهرت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ، كما قام أساتذتها بإنشاء كلية الفنون فى دمشق عام ١٩٥٩ ، وساهم العديد من أساتذتها فى التدريس بأكاديمية الفنون الجميلة فى بغداد ، وأخيرا تأسست كلية الفنون الجميلة فى المنيا بصعيد مصر عام ١٩٨٣ بواسطة أساتذة هذه الكلية .

وفى هذه الدراسة يحاول الكاتب متابعة القضايا الفكرية الرئيسية التى تتابعت خلال هذه السنوات ثم يستعرض الاتجاهات الفنية المختلفة التى ظهرت على مدى ٧٥ عاما فى مصر .

### **القضايا الفكرية فى الفن المصرى**

من متابعتنا للحركة الفنية فى مصر — من مطلع القرن العشرين حتى اليوم نستطيع أن نستخلص القضايا التى انشغلت بها مع تقابع السنين .

فمع بداية القرن العشرين كانت القضية التي شغلت محبى الفنون الجميلة من أمراء الأسرة المالكة والاعنياء ، هي خلق جيل من الفنانين المصريين يحلون مكان الفنانين الأجانب الذين يزینسون قصورهم ، اقل اجرا وأكثر ولاء . أما الفن المطلوب انتاجه فهو على النمط الأوربي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، على منوال طرز اللواوسة والباروك والروكوكو او الأنماط الكلاسيكية .

فكان النموذج الذى يلتن لطلاب مدرسة الفنون الجميلة عقب افتتاحها عام ١٩٠٨ هو النموذج الأغريقى وعصر النهضة فى فن النحت ، والنموذج الذى اتبعه ( دافيد ) و ( انجر ) فى مطلع القرن التاسع عشر بميدان التصوير الزيتي . وظل الحال على هذا المنوال حتى قيام الحرب العالمية الاولى .

لم يكن هناك أى تفكير فى تحقيق الأصالة ، ولم يكن للتراث أى حساب فقد كان الهدف الذى وضعه الخديوى اسماعيل فى منتصف القرن الماضى وهو ( تحويل مصر الى قطعة من أوروبا ) كان هذا الهدف قد تواضع وتضاءل حتى أصبح ( اقامة القصور والحدائق لاقامة الاثرياء والأمراء ، على النمط الأوربي السائد فى ذلك الوقت ) .

لكن عقب انتهاء الحرب العالمية الاولى قامت ثورة ١٩١٩ الوطنية فى مصر . وقفز فى السياسة والفكر والفن شعار ( الاحياء ) وعودة الروح الى المجد الفرعونى القديم . واكتشف عام ١٩٢٣ كنز ( توت عنخ آمون ) مما أدى الى تأكيد هذا الاتجاه وترسيخه ، فكانت ( الفرعونية ) تسيطر على ثقافة ذلك الوقت ، فظهرت فى ميدان الأدب روايات ( عودة الروح ) لتوفيق الحكيم ، و ( رادوبيس ) و ( كفاح طيبة ) و « الملك الضليل » لنجيب محفوظ وكان المفكر « سلامة موسى » من دعاة احياء الفن والفكر والثقافة الفرعونية ، وعندما أقام محمود مختار تمثاله ( نهضة مصر ) ليعبر عن ثورة ١٩١٩ — جسد فى أحجار الجرانيت : الفلاحة المصرية — وهى رمز مصر الزراعية — ترفع عن وجهها الحجاب — رمز التخلف والجهل — معتمدة على أبى الهول — رمز المجد



الفرعوني القديم — بينما أبو الهول يهم بالنهوض اشارة الى استيقاظ المجد القديم .

لقد كان هذا الاتجاه هو اول اتجاه الى الأصالة في الفن المصرى ، وكان السمة المميزة لفترة البعث والاحياء عند الفنانين الرواد محمود سعيد ( ١٨٩٨ — ١٩٦٤ ) ومحمد ناجى ١٨٨٨ — ١٩٥٦ ( في التصوير الزيتى ومحمود مختار ( ١٨٩١ — ١٩٣٤ ) في النحت .

بينما سار بقية الجيل الاول على المنهج الذى كان مرسوما به في الدراسة ، أى الانتاج على النمط الكلاسيكى كما عند « محمد حسن » و « أحمد صبرى » . بينما اتبع الاتجاه « التأثرى » : يوسف كامل ، ووجد رواجاً عند المثقفين من الأثرياء الذين كانوا يترددون على روما وباريس وشهدوا اقبال المتاحف على شراء لوحات التأثريين والارتفاع الخيالى فى أسعارها مع مطلع القرن العشرين . أما « راغب عياد » فقد عاد من أوروبا عام ١٩٣٠ ليتخذ اتجاهها تعبيرياً يقترب بعض الشيء من الكاريكاتير ويهتم بالحياة الشعبية وحياة الفلاح المصرى ويسجل الاحتفالات والابتهاجات الشعبية والدينية .

وقد واصل الجيل الثانى من المثاليين نفس الطريق التى ابتدعها محمود مختار وهى اعطاء مظهر فرعوني للمنحوتات ، ولم يعلن الثورة على هذا الاتجاه الا « جمال السجيني » بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية .

بينما بدا التمرد على الاتجاهين ( الاكاديمى ) و ( التأثرى ) فى فن التصوير الزيتى من منتصف الثلاثينيات ، وتغير وجه القضية المطروحة من الفرعونية أم الاكاديمية الى صراع بين ( الاتجاهات الحديثة والاتجاهات التقليدية ) ، وأصبح النقاش والصراع الفكرى يدور حول ضرورة التحديث ، بمعنى نقل واتباع الاتجاهات الحديثة فى فن التصوير الزيتى بالغرب . وظلت هذه القضية التى تبناها عدد من فناني الجيل الثالث ، تتردد حتى نهاية الأربعينات ،

وارتفع صوت الجيل الجديد حتى طغى تماما على صوت الجيل السابق عقب الحرب العالمية الثانية وكان هذا الجيل يجد سنداً سياسياً في دفاع الغرب عن حرية الفنان في مواجهة النازية والفاشية التي وصفت الفنون الحديثة ( بالفن المنحط ) وأحرقت لوحات التعبيريين الألمان .

وكان كلا الجيلين الثانى والثالث ينقل عن الغرب ، والاختلاف بينهما يدور حول أى الاتجاهات أجدر بالاتباع : الاتجاه ( ) التاثيرى ( وما قبله أم الاتجاه ( الحوشى ) وما بعده ؟

وكان « الفن السريالى » هو اقرب الأساليب الى متناول شباب الفنانين فى ذلك الوقت ، وكانت الدعاية الواسعة للسريالية قد وصلت الى أسماع رجل الشارع ولفتت نظره ، ولكنها لم تحقق أى نوع من الاقناع ، ولم تنجح فى تحريضه على بذل أى مجهود من أجل استيعاب ما تنطوى عليه هذه المدرسة الفنية ، فكانت النتيجة هى رفض رجل الشارع فى مصر للأساليب الحديثة عموماً ، وأصبح يستخدم تعبير ( فن سريالى ) ليطلقها على كل عمل فنى لا يطابق الطبيعة . وظل هذا التعبير يستخدم حتى منتصف الستينات عندما عرفت ( التجريدية ) على نطاق عام وبدأت التفرقة بين المدارس الفنية المختلفة تجد طريقها الى فئات المتعلمين من الجامعيين .

ولكن قبل أن تشرف الأربعينات على الانتهاء برزت على السطح قضية جديدة تدور حول مفهوم « الواقعية الاشتراكية » ، ودار الصراع بين أنصار هذا الاتجاه من ناحية وأنصار بقية المذاهب الحديثة والتقليدية من ناحية أخرى ، وانقسم المثقفون الى فريقين أحدهما يناصر ( الفن للفن ) والآخر ينادى بضرورة التعبير عن قضايا الشعب والوقوف الى جانب الجماهير ومشاكلها اليومية .

وعندما وقع العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ( حرب السويس ) ساهم الفن مساهمة ايجابية وشعبية فى هذه المعركة ، بواسطة معارض الشارع والملصقات والرسوم الصحفية



والمطبوعات ، مما أدى الى الغاء كل الحواجز بين الأعمال الفنية والجمهور ، مما دفع بهذه القضية الى المقدمة ، وأصبح النقاش حول ( الشكل والمضمون ) يكتنف كل شيء في الحياة الثقافية المصرية .

وما أن حلت الستينات حتى اتخذت القضية شكل الصراع بين دعاة الالتزام في الفن والداعين الى حرية الفنان ، وهي في الواقع نفس القضية التي كانت مطروحة في الخمسينات ولكن في رداء جديد وقد عرفت بقضية ( الالتزام والالتزام ) في الفن ، وقد حسم هذا الصراع الفكري وتوقف الحوار ، بعد أن أعلن عن قدرة الاتجاه الواقعي على استيعاب مختلف الأساليب الحديثة وذلك بظهور الترجمة العربية لكتاب ( واقعية بلا ضفاف ) وهو الكتاب الذي يعلن أن أعمال بيكاسو يمكن اعتبارها ضمن إطار الفن الواقعي بعد توسيع حدوده .

وفي السبعينات ظهرت من جديد قضية الالتفات الى التراث . وربما كان السبب هو هزيمة يونيو ( حزيران ) ١٩٦٧ .

وبرزت الى الميدان الثقافي قضية الأصالة والمعاصرة ، واحتلت بؤرة المناقشات ، ومضمون هذه القضية هي محاولة التعرف على حدود استلهاؤنا للتراث لنحقق أو نثبت أصالتنا ، وحدود استفادتنا من خبرات الفن الأوربي والمعاصر لنعيش عصرنا الحاضر .

ولم تكن هذه القضية المطروحة هي قضية المثقفين المصريين وحدهم بل شغلت كل المثقفين العرب وأصبحت قضية عربية عامة يدور حولها الحوار من المغرب الى العراق .

ولما كان الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب قد تكون في السبعينات — فكان من الطبيعي أن تحتل قضية الأصالة والمعاصرة بؤرة الاهتمام لدى الفنانين التشكيليين العرب جميعا .

وفي الثمانينات ظهرت قضية ( المصرية في الفن ) في مواجهة الاغتراب وأصبح الحوار الفكري يدور حول ضرورة قيام الفن

بإبراز الملامح المميزة لقوميتنا ومعالجة القضايا التي تشغل الناس، بدلا من الاستغراق في الأبحاث الشكلية والعناصر الزخرفية والهندسية كالمثلث والدائرة والمربع وغير ذلك من التجارب التكنيكية التي تزيد من اتساع الهوة بين الفنون الجميلة والجماهير وتجعل معارض الفن قاصرة على الفنانين المتخصصين وحدهم .

وفي هذه الحقبة الأخيرة ظهرت سلسلة كتب : « وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية » التي تصدرها الهيئة العامة للاستعلامات ، وهي تقدم كبار الفنانين والرواد بالكلمة والصورة وتطبع بعدة لغات . . ولعبت هذه السلسلة دورا كبيرا في القاء الضوء على منجزات مصر المتميزة في ميدان الفنون الجميلة ، كما اهتمت بتقديم الابداع الذي يؤكد أصالتنا ويوضح مصريتنا . . لكن قضية المصرية في الفن لا زالت تحتل بؤرة الاهتمام .

### **هيمنة النموذج الأوربي على الفن العربي المعاصر**

بعد أن تعرفنا على الجوانب الفكرية لقضية الأصالة والمعاصرة والقضايا التي شغلت الحركة الفنية في مصر في تطورها على مدى ٧٧ عاما بقي أن نتعرض للنموذج الأوربي الذي هيمن على الفن المصري والفنون العربية كلها ، قبل تناول الاتجاهات المختلفة في الفنون التشكيلية التي ظهرت داخل إطار هذه الهيمنة .

إن استخدام الزخارف العربية واستلهام الخط العربي في الأعمال الفنية لا يعنى التخلص من هيمنة هذا النموذج الذي ننسج على منواله : لوحات ترسم على حامل الرسم للمعارض والمتاحف ، وتمائيل تزيينية لبيوت الأثرياء .

ولعل طريق الخلاص الوحيد — الذي أراه — للافلات من هيمنة هذا النموذج الغربي في انتاج الأعمال الفنية : يتركز في هجر لوحة الحامل والتوقف عن انتاج التماثيل التزيينية الصغيرة بإعادة الارتباط بين الفنون التشكيلية جميعها ، وانهاء العزلة والانفصال بين فنون التصوير والنحت من جانب وفن العمارة من جانب آخر . ولقد سبق أن استطاعت دولة متخلفة هي المكسيك أن تفرض

انتاج فنانيها على سياق تاريخ الفن العالمى عندما أعادت هذا الارتباط الوثيق والتاريخى بين فنى التصوير والعمارة . انه التصوير الجدارى وتمثيل الميادين والنحت الجدارى .

وعلى نفس الطريق لابد من تحقيق المصالحة بين الفن والآلة ليدخل العمل الفنى كل بيت ، فى الأدوات والأشياء البسيطة التى نستعملها كل يوم وطوال اليوم ، أى فى الفنون التطبيقية بشكل عام ، والإسهام بدور فعال فى الفنون الجماعية الأداء كالسينما والمسرح والتلفزيون وكذلك فى الكتاب والمطبوعات وما شابه ذلك .



كلما سافر أحد الفنانين العرب الى أوربا ، سواء للدراسة أو الاطلاع على منجزات الحركة الفنية فى أوربا ، فإنه يسافر وفى أعماقه كل الآثار المترتبة على احساسه بالانتماء الى العالم الثالث ( عالم المستعمرات الأوربية سابقا ) فيقف أمام المعالم الغربى باحترام شديد نتيجة لما تحمله كلمة ( أوربا ) فى أعماق نفسه من دلالات حول القوة العسكرية والثراء المادى والثقافى والتقدم فى التنظيم والإدارة ووفرة الانتاج .. الخ .

ومن هنا كان موقف انفنان العربى أمام الفن الأوربى مختلفا عن موقفه أمام أعمال زملائه العرب أو أعمال الفن الأفريقى أو الآسيوى . فالموقف الأول ناتج عن ظروف التفاوت فى مستوى المدنية خلال المرحلة الحضارية الراهنة .

ففى حين ينظر بنديّة ، واحساس بالتساوى ، مع اتباع نظرة نقدية متحررة : الى أعمال زملائه من الفنانين العرب أو الأفارقة ، نجده فى موقف التلميذ من الأستاذ أمام الفن الغربى ، وقد عبر أحد الفنانين المصريين عن هذه الظاهرة فقال : ( انه موقف الضعيف المحتقر أمام القوى السائد ، مما يجعل



الاحساس بالنقص يسرى في مشاعره فيتجه الى تقليد فنون ومنجزات هذا القوى السائدة ) .

ان هذه الحالة تمثل أعمق وأخطر الآثار المترسبة في وجدان الفنان العربى من عهود الاستعمار . وقد طرحت هذه القضية خلال المناقشات التى صحبت معرض السنتين العربى الاول فى بغداد عام ١٩٧٤ ، وارتفع شعار / تعريب المعرض بعد تعريب الاسم / ، ولكن القضية لم تناقش بصراحة ووضوح لأن جميع الفنانين العرب الذين شاركوا فى هذا المعرض بلا استثناء كانوا ينتجون على منوال الفن الغربى .

وفى حلال الثمانينات اتخذت القضية مظهرا جديدا يتعلق بابرار الطابع القومى والهوية المحلية فى مواجهة التبعية للفن الغربى . وهذه القضية يطلق عليها اسم ( الصراع ضد العنصرية الفنية ) ، باعتبار أن أنصار المدارس المنقولة عن الفن الغربى هم المسيطرون على المواقع الرئيسية الرسمية والمؤثرة فى ميدان الفنون الجميلة بمصر .

وتمثل هذه القضية — التى لم تحسم بعد — بؤرة المناقشات الدائرة فى هذه الحقبة .

أما المظاهر الرئيسية للتبعية للفن الغربى فهى ليست مجرد اتباع المدارس والمذاهب الغربية دون أن تكون نابعة من الواقع المحلى مع رفض الأعمال التى تمثل استمرارا أو احياء لجذور تاريخية لها أصالتها .. وإنما هذه التبعية تمتد الى أبعد من هذا بكثير ، اذ تعمل على صبغ الثقافة المصرية عامة بصبغة ما تصدره أغنى الدول الغربية من مواد اعلامية ، لها طابع يعمل على محو كل ما هو أصيل ومتميز بدعوى عالمية الفن ، ويشيرون بين الفنانين أن أعمالهم المقطوعة الجذور اذا كانت مرفوضة من الجمهور حاليا فهى لأجيال لم تولد بعد .. وغير هذا من الدعاوى التى تمزق كل صلة بين الفنون الجميلة والناس وتجعلها فى برج منعزل غير مؤثر ..

ان الفن الذى كان له وجوده الاصيل فى البلاد العربية والدول الأوربية على السواء — قبل الثورة الصناعية — هو الفن الشعبى بشكل عام ، أى الحرف اليدوية مثل تشكيل المعادن وصناعة الأوانى الخزفية والزجاجية ، والنقش على الخشب وزخرفة مختلف الأدوات الاستعمانية .. الخ

لكن بقيام الثورة الصناعية فى أوربا ، والاتجاه الى الانتاج الغزير أصبح من الممكن انتاج آلاف القطع المتشابهة من التصميم الواحد ، وانقرضت معظم هذه الحرف بشكلها التقليدى ليحل مكانها فن التصميم الصناعى الذى تقدم بشكل هائل نتيجة لظهور المجتمع الاستهلاكى ونتيجة للمنافسة بين الدول الصناعية المختلفة على الأسواق المشترية لمنتجاتها .. وكانت الولايات المتحدة الأمريكية هى أكثر الدول الغربية اعتمادا على هذا الفن فى ترويج سلعتها ذات المظهر الفاخر ، وفى نفس الوقت يتلائم هذا المظهر مع القيمة الاستعمالية للسلعة . وقد قامت الولايات المتحدة فى فترة من الفترات باحتضان عدد من الفنانين الأوربيين الذين نادوا بضرورة ارتباط الفن بالصناعة .. بينما كانت الدول الأوربية التى ينتمون اليها لا تدرك القيمة الهامة لشكل السلعة فى ميدان المنافسة مع منتجات الدول الأخرى .

وقد أغرقت هذه المنتجات أسواق الدول العربية وهددت معظم الحرف والصناعات الشعبية بها ، حتى أن ما تبقى منها اتخذ شكلا سياحيا وفقد العلاقة العضوية الضرورية لنمائه وتطوره وهى الاستخدام الشعبى الواسع لهذه المنتجات الحرفية .

أمام هذا الواقع الطاغى المتمثل فى ميدان الفن التطبيقى .. رضخ الفنان العربى للنموذج الأوربى ، وهو غالبا نفس الموقف لفنانى بقية العالم الثالث الذين لم يجدوا فرصة لالتقاط الأنفاس ومناقشة هذا النموذج الذى بدأ متعاليا متعلقا أمامه .. فاتجه الى الترويج للفن والفكر الغربيين ، وتبنى هذا النموذج ومحاولة تقديمه الى شعوب البلاد التى لم تستجب فى مجموعها لهذا النموذج ، فظل يعمل فى حلقة ضيقة من صفوف المثقفين فى



بلده ، وأحيانا مع عدد من الأثرياء الذين اتجهوا الى التشبه بأثرياء الغرب تحت سيطرة نفس الاحساس ( بالدونية ) الذى سيطر على الفنانين والمثقفين .

هذا بدلا من الاتجاه الى الأصول التى استمد منها الفن الأوربى مذهبهم مع التمرد على النموذج الأوربى وإبتداع النماذج المتلائمة مع عالمنا العربى .. أن الفن الأفريقى والإسلامى وفنون الشرق الأقصى ، كانت عوامل تطوير وتحريض للفن الأوربى من القوالب الثابتة السابقة .. ومع هذا نجد عندنا حرصا على تقليد ونسخ النماذج الفنية فى الغرب والسير فى ركابها ، وهذا هو الإيقاع الرئيسى فى الفن المصرى على طول تاريخه من مطلع القرن العشرين .

### **الاتجاهات الفنية فى مصر**

فى حدود هذا الإطار ، وداخل عملية اتباع النموذج الغربى ، نجد أن الحركة الفنية فى مصر قدمت بشكل مكثف خلال ٧٧ عاما ، الاتجاهات والمذاهب التى ظهرت فى الغرب خلال قرنين من الزمان .. هذا مع وجود تأثيرات محلية لها مفعولها كما أوضحنا خلال استعراض تطور قضية الأصالة والمعاصرة والقضايا التى تفرعت عنها خلال هذا القرن .

### **أولا : استلهام التراث الفرعونى :**

كان رائد هذا الاتجاه هو محمود مختار ( المثال ) فى أعقاب ثورة ١٩١٩ الوطنية ، وقد استمر هذا الاتجاه مؤثرا على فن النحت ، وإن لم يكن عميق الأثر فى التصوير .. أن أعمال محمود مختار النحتية لازالت حتى اليوم ذات تأثير فعال على شباب المثاليين ودارسى فن النحت ، وإن كانوا منذ الخمسينات يفلتون من أسارها ويتخلصون من تأثيراتها بمجرد تخطى مرحلة الشباب .

والواقع أن استلهام التراث الفرعونى فى وقتنا الحاضر لا يتعدى مراحل الدراسة — حتى عند كبار الفنانين — الذين يحاولون من حين لآخر التحقق من مدى ارتباطهم بهذا التراث

العتيق ، ومن الامكانيات التى يمكن أن تضيفها الى انتاجهم رؤية الأجساد القدامى للأشكال المستمدة من البيئة المصرية ، ثم متابعة القوالب الجمالية التى تعاقبت على مدى ثلاثة آلاف عام من بدايه التاريخ المدون وحتى بداية العصر المسيحى .. ولكن هذه الدراسات تنتهى عادة دون أن يترسب عنها الا القليل الذى لا يكاد يكون محسوسا .

ربما لبعده المسافة الزمنية وللانقطاع المبني على التحريم والكراهية خلال العصرين المسيحى والاسلامى فى مصر ، مع اختلاف القاعدة الفكرية ( الأيديولوجية ) التى قام عليها الانتاج الفنى فى عصور الفراعنة عن القاعدة الفكرية للفن فى العصر الحديث .

وربما بسبب التغير الذى حدث فى البيئة والتى لها تأثير هام على الشكل الفنى ، فالفنانون المعاصرون يعيشون فى المدن الكبرى — القاهرة والاسكندرية — وبيئة المدن الحديثة لا تمت بآية صلة الى البيئة التى عاش فيها الفنان فى مصر القديمة .

وهناك أيضا الاختلاف فى خامات العمل الفنى ، فالمواد التى ينتج بها الفنان عمله وتلك التى يشكلها تفرض احترام خصائصها .. ومن النادر أن نجد فنانا يستخدم اليوم نفس خامات الأعمال الفنية الفرعونية .

وأخيرا هناك الصفة الجنائزية لمعظم الآثار الفرعونية المتبقية حتى الآن ، مما يجعل استلهاهم هذا التراث يحقق مناخا يوحى للمعاصرين بجو المقابر والجبانات .

## ثانيا : الاتجاه التقليدى :

وهو الاتجاه الذى ترعاه ( محمد حسن ) و ( أحمد صبرى ) من الجيل الأول وكانت لديهما قدرة على الرسم وفق نمط الكلاسيكية الجديدة كما ابتدعها فى فرنسا ( جاك لويس دافيد ) و ( جان دومنيك أنجر ) من ناحية ، وأيضا وفق الأسلوب ( التأثرى )

الذى يحتفل بوقع الأضواء على الأشكال كما عرف في أعمال ( كلود مونيه ) و ( رينوار ) و ( ادجار ديجا ) خلال السبعينات والثمانينات من القرن الماضى فى فرنسا .

و داخل نطاق الاتجاه التقليدى عند الرواد نجد أن أعمال ( محمود سعيد ) الذى سعى الى التعبير عن احساسه بالمصرية وفق منهج مثالى ، قد طعم أعماله ببعض السمات الفرعونية بينما تتبع فى معظمها منهج الاضاءة الذاتية للأشكال متبعا مكتشفات اللون والضوء كما قدمها فنانون ( الفلاندرز ) : ( فان دايك ) و ( فان دوفن ) ومدرستهم .. بينما اتجه زميله ومنافسه الفنى ( محمد ناجى ) الى استلهم أسلوب سيزان فى التلوين فى عدد كبير من أعماله .

هذا فى حين أسس ( يوسف كامل ) اتجاهها تأثريا داخل نطاق هؤلاء التقليديين اتبعه من بعده كامل مصطفى وحسنى البنانى وصبرى راغب ومحمد صبرى وحسين بيكار من الجيل الثانى .. بعضهم تتلمذ على يدى يوسف كامل والبعض على يدى أحمد صبرى ، لكنهم جميعا يقدمون تنويعات على الأسلوب التائرى ويقتربون أحيانا من أسلوب الكلاسيكية الجديدة .

### ثالثا : الاتجاه الشعبى :

يتميز الاتجاه الى استلهم الفنون الشعبية بخط ممتد ومتطور ، يبدأ بفنان الجيل الأول الرائد ( راغب عياد ) . الذى لم يحتفظ فى بيته سوى بلوحتين يعسود تاريخهما أيام الدراسة ، اتبع فيهما الأسلوب الأكاديمى تحمل أحدهما تاريخ ١٩١٤ .. لكن كل أعماله بعد عودته من بعثته الحكومية عام ١٩٣٠ تمثل خروجاً مبكراً على المنهج التقليدى ، فقد سلك مسلكاً تعبيرياً يحتفل بالخطوط ويعطيها مكانة أعلى من مكانة الألوان ، ولهذا تقترب سماتها من الكاريكاتير ، وهى تعالج الموضوعات الشعبية وتصور التقاليد والعادات الريفية وخاصة الأفراح والمقاهى بالإضافة الى أعماله الدينية التى رسمها بأسلوبه المميز دون الالتزام بتقاليد الفن القبطى الجامدة والتى لازالت تفرض نفسها بقوة حتى اليوم على رسم الأيقونات فى الكنائس .

هذا الاتجاه الشعبى يجد استمراره فى أعمال سيد عبد الرسول من الجيل الثالث ، وهو يقدم عالما بهيجا تظهر فيه الفلاحات حاملات الجرار أو السلال ، مع حيوانات الحقل ، بينما تبدو ملابسهن المزركشة بوحدات شعبية زاهية الألوان . كما قدم الكثير من الموضوعات الشعبية مثل رقص الخيل وزفة العروس .. وهى الموضوعات التى عالجها أستاذه ( عياد ) ولكن بأسلوب خاص يحتفل بلمس السطح ويثريه ، وتتصاعد لوحاته نحو الفرع والبهجة نتيجة استخدامه لوحات الزخرفة الشعبية مثل التليث والتصليب والتربيع دون الوقوع فى التميكية .

ويندرج تحت هذا الاتجاه عدد كبير من الفنانين الذين يتجه بعضهم الى اضافة عناصر سريالية أو تعبيرية الى رؤيتهم للوحدات والموضوعات الشعبية أمثال حامد ندا وخميس شحاته وعبد الهادى الجزار فى — مرحلة اهتمامه بالأساطير والحيلة الشعبية فى المدن — ثم محمد حسنين الذى يطعم أشكاله ببعض الوحدات الهندسية الإسلامية ويضفى على الوجوه مسحة فرعونية سكونية . ثم على دسوقي الذى يهتم بإبراز طغيان الضوء الساطع ووهج الشمس القاسية مما يؤدى الى اغراق الأشكال فى غلالة من الضباب أو غبار الرمال مع ( إحالة ) الألوان الى لون باهت متقارب ..

هذا فى حين يتجه سعد كامل الى رسم وحدات الفن الشعبى مكبرة بعد أن يخضعها لقواعد أسلوبه فى فن الحفر والتصوير الزيتى وبأسلوب ( الباتيک ) وكذلك على السجاد .. وهو من الفنانين الذين يؤمنون بأن عليهم رسالة تثقيف وتوعية الفنان الشعبى وتوجيهه ، وقد هاجم اتجاهه المهتمون بالفن الشعبى الذين أعلنوا أن هذا الاتجاه يهدد أصالة هذه الفنون ويتزع عنها الجانب الفطرى والتلقائى بها .

#### رابعا : الاتجاه الى الأغراب فى الشكل :

يضم هذا الاتجاه جميع الفنانين المصريين الذين ظهروا فى مصر من منتصف الثلاثينات وأعلنوا الحرب على الاتجاهات التقليدية،

ثم اتبعوا المدارس الفنية الحديثة والتي ظهرت في الغرب بعد  
التأثرية وحتى انتهاء الحرب العالمية الثانية ، كالوحشية ( الفوف )  
والدادية والسريالية والتكعبية والتعبيرية والتجريدية .

لقد بدأ الاتجاه الى الاغراب في الفن التشكيلي بزعامة المفكر  
والفنان رمسيس يونان ( ١٩١٣ - ١٩٦٦ ) وشارك في تأسيس  
جماعة ( الفن والحرية ) عام ١٩٣٩ التي ضمت فؤاد كامل وكامل  
التمسائي وجورج حنين وكمال الملاح ، بالإضافة الى عدد من  
الفنانين الأجانب الذين كانوا يقيمون في القاهرة ، وقاموا بالدعاية  
للاتجاه السريالي - ثم عادوا وكونوا جماعة ( جانح الرمال ) عام  
١٩٥٤ ثم جماعة ( المجهول لا يزال ) عام ١٩٥٨ وكان القاسم  
المشترك في أعمالهم هو الاغراب .. وكانوا عندما يتحدثون عن  
الحرية يطلبون ( الحرية للخيال السجين .. واعادة الرغبة بكل  
ما بها من قوة ، واعادة الجنون بقوته القاتلة الى الأشياء ) وعندما  
يتحدث فؤاد كامل عن ( اللامعنى خارجنا كما هو داخلنا ) يقول  
بلغة كهنوتية : ( على وحدي أن أنطلق في الظلام ، أتضرع الى  
الأشكال التي تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة ، لا تحدها  
مقاييس العقل وأطواق المنطق ) .

وخلال الحرب العالمية الثانية ظهرت جماعة ( الفن المعاصر )  
بقيادة المفكر حسين يوسف أمين ، اتجهت هذه الجماعة الى  
الاغراب ولكن من خلال عناصر شعبية مصرية ، فحاولوا تقديم  
تفسير ميتافيزيقي للحياة في الأحياء الشعبية وبين المشعوذين  
والسحرة ولأعبي السيرك والحواة ومجاذيب الحسين والسيدة  
زينب ، وكان من أقطاب هذه الجماعة عبد الهادي الجزار وحامد ندا  
وماهر رائف وأبراهيم مسعودة وكمال يوسف . وكلهم في ذلك  
الوقت حاولوا تقديم « سريالية مصرية » وان تغيرت أساليبهم  
بعد ذلك .. توفي كمال يوسف في سن مبكرة ، وهاجر إبراهيم  
مسعودة الى أمريكا وقطع صلته بمصر ، وأحرق ماهر رائف  
لوحاته القديمة لأنها ضد الاسلام !! وانتقل عبد الهادي الجزار  
الى التعبير عن عالم الفضاء وتوفي عام ١٩٦٦ وهو في قمة من قمم  
الابداع الجمالي .. وواصل المسيرة محتفظا بالاتجاه الى الاغراب



مع استخدام العناصر الشعبية فنان واحد هو ( حامد ندا ) الذى لا يزال يواصل الابداع فى هدوء دون انقلابات عنيفة فى فنه .

وهناك بين الأجيال التالية فنانون اتجهوا الى الاغراب فى بعض مراحلهم الفنية مثل صالح رضا وعمر النجدي ورمزى مصطفى وجاذبية سرى وفرغلى عبد الحفيظ ومحمد رياض سعيد ، وذلك تحت الحاح فكرة استخدام أجرومية تشكيلية جديدة تلائم العصر الحاضر ، وربما كانت أعمال محمد رياض سعيد هى أكثر أعمال هؤلاء تحقيقا للدهشة والاستغراب لاتباعها أسلوبا سرياليا يخضع لنفس المنطق الذى استخدمه ( سلفادور دالى ) لتحقيق الدهشة والاضراب .

### خامسا : اتجاه التجريد الاسلامى :

إذا كان الاتجاه الى الاغراب تأسس من منطلق مساهمة الاتجاهات الحديثة والمعاصرة فى الفن الغربى فان هناك اتجاهها ظهر مع ارتفاع صوت الدعوة الى « القومية العربية » واشتد مع طرح قضية « الأصالة والمعاصرة » واحتلالها بؤرة المناقشات الفكرية خلال السبعينات .

هذا الاتجاه يميل الى مخاطبة الغرب بلغة الفن التشكيلي المنتشرة هناك مع الاعتماد على ركائز مناسبة فى التراث .

ومع ترايد الأبحاث النظرية حول الفن العربى القديم والتراث الاسلامى ، واتجاه عدد من المفكرين الى اطلاق ( كلمة التجريد ) على الكثير من الأشكال والزخارف العربية والاسلامية القديمة . ثم ظهور ( الفن البصرى ) بزيادة ( فاسار يلى ) مع وجود أهداف ( بصرية ) لبعض الأشكال الفنية العربية مثل زخارف المشربيات « الشناثيل » فى العمارة الاسلامية .

من هذه المنطلقات ظهر الاتجاه الى استلهم الزخارف العربية والفنون الاسلامية فى لوحات عدد من الفنانين المصريين — المرسومة أيضا على حامل الرسم — ويتزعم هذا الاتجاه بل ويدعو

اليه الدكتور « محمد طه حسين » الذى ذهب الى حد اعتبار أن مذهب الأشياء فن « فن الأوبجكت » الذى يتزعمه الفنان الألماني (جوزيف بويز)، كان موجودا فى التراث الفنى العربى . وهو يحاضر عن هذا الراى فى أكاديميات الفنون بألمانيا وينتج لوحاته ومجسماته تحت الحاج هذه الفكرة .

بينما يكتفى الفنان رؤوف عبد المجيد باستلهم الزخارف العربية والأشكال الناتجة عن اضاءة مشكاة اسلامية مثلا ، فى تحقيق لوحات ذات مظهر تجريدى ولا تخلو من الايقاع الزخرفى للفنون الاسلامية .

بينما يتجه الفنان احمد نوار الى استلهم الايقاع الهندسى فى الفن الاسلامى لتحقيق لوحات باللغة الرقة وقادرة على اثاره اعجاب المشاهد العربى والمشاهد الاوروبى فى آن واحد .

ولعل من أسباب نجاح هذا الاتجاه انه يعتمد على التراث الاقرب زمنيا والذى لازالت مؤثراته الفكرية قائمة فى العالم الاسلامى رغم اختلاف الشكل الاجتماعى الذى اغرزه واستخدمه عن الشكل الاجتماعى الآن ، واختلاف الاهداف القديمة للفن الاسلامى عن الاهداف الحالية للوحة الفنية .

وتندرج تحت هذا الاتجاه أعمال الفنانين ( الحروفيين ) الذين يستخدمون حروف اللغة العربية وكلماتها فى لوحاتهم الفنية ، وهم كثيرون ، بعضهم بدأ هذا الاتجاه من الخمسينات ، لكنه أصبح اتجاها عاما شائعا فى السبعينات ، واقطابه يستخدمون الحروف العربية كعنصر تشكىلى منفرد أو مع عناصر أخرى ليحقق من خلالها ايقاعات جمالية خالصة بعد أن يفرغها من مضمونها الصوفى القديم .

ومن ابرز ( الحروفيين المصريين ) حامد عبد الله الذى يعيش فى باريس ويعمل على أن تعبر الكلمات عن دلالاتها بأسلوب تشكىلى يتطابق مع معناها اللغوى . والمثال الراحل جمال السجيني الذى وزع حروف الكلمات العربية ليشغل بها الفراغ ويحقق ايقاعا زخرفيا ورمزيا فى آن واحد ، ثم الدكتور ( يوسف سيده ) الذى يوزع الكلمات حول صور الأشخاص الذين يرسمهم ، مستخدما الألوان التى تؤلف

المجموعة الشعبية المستخدمة في صناعة ( الخيامية ) أو ( النسيج المضاف ) .. ثم الدكتور ماهر رائف الذى يدعو الى الاقتصار على استخدام الكتابة العربية في فنون الرسم والحفر .

ثم الفنان أحمد فؤاد سليم الذى تتحول الكتابة العربية في لوحاته الى ما يشبه الديدان أو الحبال المعقودة أو الثريات المعلقة في الهواء .. وفتح جوده الذى لا يقتصر فنه على اللوحة ، وانما يجرى أبحاثه على استخراج أشكال جديدة لحروف المطبعة . ويضم الاتجاه الحروفى أيضا الفنانين سامى رافع وحامد ندا وخميس شحاته وسعيد العدوى وفرغلى عبد الحفيظ وحسين الجبالى وكمال السراج وثروت البحر وعز الدين نجيب ومحمد أباطه وعطيه مصطفى ... وهؤلاء ان لم يكن الخط العربى هو محور أعمالهم الفنية كلها ، الا انه شغلهم فترة من الوقت وكان ميدان ابداعهم خلال احدى مراحل انتاجهم الفنى .

### ساسا : الاتجاه التعبيرى الاجتماعى :

في عام ١٩٤٦ تكونت في مصر ( جماعة الفن المصرى ) وكان من اقطابها الفنانون محمد حامد عويس وجاذبية سرى وانجى افلاطون .. هذه الجماعة كانت تعمل على ربط الفن بالحياة الاجتماعية وكانت تطلق على أعمالها اسم ( الفن الواقعى ) . لكن أعضائها — من البداية — رفضوا الشكل الواقعى والأسلوب الطبيعى في الرسم ، وهكذا تبنوا أفكار ( الواقعية الاشتراكية ) التى سادت في الاتحاد السوفيتى ثم شرق أوروبا ، دون الالتزام بالقيود الشكلية لهذا المذهب . فكانوا يروجون لضرورة الالتزام بالتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية ، والانحياز الى جانب العمال والفلاحين والمناضلين بالأسلوب الفنى المتميز لكل فنان ، أى أسلوب تعبيرى غير ذاتى ، بمعنى اعلاء القيمة التعبيرية في العمل الفنى الذى يتناول القضايا والمشاكل الاجتماعية . لهذا افضل أن أطلق عليه اسم ( التعبيرية الاجتماعية ) تمييزا له عن التعبيرية الذاتية التى ظهرت في ألمانيا في مطلع القرن العشرين من خلال ( جماعة القنطرة ) ، والتعبيرية الذاتية تدخل ضمن الاتجاه الى الاغراب الذى سبق التعرض له .

ان التعبيريين الاجتماعيين في مصر لا تجمعهم صياغة شكلية متشابهة ، ويتحركون في مجال أكثر اتساعا من مجال حركة الواقعية الاشتراكية ، ولكنهم جميعا يلتزمون بالرسم التشخيصي والتعبير عن القضايا الاجتماعية والانسانية .

كان المثال جمال السجيني رائدا لهذا الاتجاه في فن النحت ، وخاصة في أعماله على النحاس المطروق ، كان فنان الأحداث السياسية ، يستخدم الرموز لتكثيف التعبير عن العناصر المختلفة التي يتعرض لها .

جاذبية سرى ، التزمت في تلك المرحلة من فنها ، والتي امتدت حتى منتصف الستينات ، بالتخلي عن التضليل ومحاولة إعطاء الاحساس بالتجسيم من أجل احترام الشكل المسطح للوحة الفنية، وعبرت عن قضايا المرأة العاملة ومشكلة تعدد الزوجات والمعتقلات ونضال الشغيلة في مصر .

محمد عويس ، استلهم أعمال الفنانين المكسيكيين الذين تألقوا في الثلاثينات وخاصة ديجو ريفيرا . بينما تبنت انجي أفلاطون المجموعة اللونية للتأثيريين والأسلوب التنقيطي لتعبر عن حياة العمال الزراعيين والحياة في السجن وجهاد المناضلين .

حسن سليمان يعتبر أن كل ما في الطبيعة من أشكال قادر على التعبير في القضايا الاجتماعية طبقا لطريقة تناول .. وقد تواضعت مجموعته اللونية التي سيطرت عليها الرماديات لتحقيق احساسا دراميا تراجيديا وفي نفس الوقت لم يمتنع عن تناول الأحداث الهامة ، فكانت لوحته ( ٥ يونيو ١٩٦٧ ) أفضل عمل فني يعبر عن هزيمة الفلاح المصري امام الأسلحة المتطورة في تلك الحرب .

آدم حنين كان علما على هذا الاتجاه طوال الخمسينات فقد حقق في النحت خطوة أكثر تقدما مما حققه السجيني ، بتعبيره الهادئ غير الصاخب عن الأحداث والتخلي عن الشكل الدعائي والاهتمام بتحقيق التأثير في المشاهد عن طريق تكامل الشكل الفني وقوة تعبيره من المناخ العام دون الارتباط بحدث بذاته .

صلاح عبد الكريم في مجموعة تماثيله التي شكلها من نفايات المعادن عبر عن قضية الاغتراب وعن رعب الانسان امام اسلحة الدمار الشامل بطريقة رمزية ، وذلك عن طريق تشكيل حيوانات خرافية مشحونة بطاقة هائلة وتبدو مرعبة في آن واحد ، انها تذكرنا بالحيوانات التي سجلها الانسان الاول على جدران كهفه .. ونجد نفس الاتجاه في حيوانات المثالين عبد الحميد الدواخلى ومحمد هجرس .

أما جورج البهجورى فقد اختار حياة الأطفال المحرومين من حياة الطفولة موضوعا لأعماله في فن التصوير الزيتي ، وهم الذين يعملون في تصليح السيارات أو خدما أو صبيان الكوائين وصور هذه المأساة الاجتماعية بأشكال والوان تستمد جذورها من الفن القبطى في مصر .

ونستطيع أن نجد بين اتباع هذا الاتجاه الفنان لطفى الطنبولى والفنانة زينب عبد العزيز وكلاهما التزم بالواقعية الاشتراكية طبقا لمفهومها التقليدى المعروف بحيث لا يخرج الشكل عن حدود التأثرية .. وقد قدما أحسن تسجيل لعمال مزارع القنب وحياة الصيادين والحياة على شطآن بحيرة السد العالى ، مع أعمال أخرى للمناظر الطبيعية والصخور والأشجار لها استقطات رمزية على جفاف حياة المكافحين وقسوتها وصلابتهم في المقاومة .

### سابعا : اتجاه الفانتريا :

المقصود بهذا الاتجاه الخيالى هو الاطار البالغ الرقة والاناقة مع التأكيد على علاقات شكلية محيية للعين والاستغراق في الخيال العاطفى ..

لعل أهم الفنانين المصريين الذين اتبعوا هذا الاتجاه هو سيف وانلى مع أخيه أدهم .. لقد كان المسرح وغرق الرقص الشعبى والباليه الوافدة الى مصر والتي كانت تقدم عروضها على خشبة دار الأوبرا قبل احراقها عام ١٩٧٢ بالقاهرة وعلى مسرح سيد درويش بالاسكندرية ، كانت هذه العروض هى موضوع عدد



كبير من أعمالها الخيالية التنفيذ والتي تعطى مع بقية الأعمال احساسا للمشاهد مثابها للاحاساس بالطرب عند الاستماع للموسيقى الخفيفة والراقصة .

ومن زاوية ثانية تتدرج تحت هذا الاتجاه أعمال الفنان يوسف فرنسيس بنسائه الرقيقات البالغات الحسن وهن محاطات بالأشواك أو خيوط العنكبوت أو الأخشاب الخشنة الملمس فيتحقق من هذا التناقض تعاطفا مع هذه الشخصوص الخيالية المواقف .

من طرف آخر تدخل لوحات الفنان صلاح طاهر — خاصة في مراحله التجريدية الملونة — تحت هذا الاتجاه الخيالى ، حيث الاهتمام بالتوافقات اللونية والصراع والتكامل بين الخطوط والدرجات اللونية المجردة التى تحقق ايقاعا موسيقيا راقصا طربا .

### ثامنا : الاتجاه الفطرى :

ويضم هذا الاتجاه عددا من الفنانين الذين ينتجون بغير دراسة اكاديمية ولكن على نفس النمط الغربى اى لوحة الحامل والتمثال التزيينى الصغير . وهؤلاء يوجد منهم عدد كبير مجهول توغرت له امكانيات العمل والانتاج بغير عوائق نتيجة انتشار قصور الثقافة عندما كانت سياستها اتاحة الفرص لابناء الاقاليم للتعرف على فنون العاصمة مع تشجيع المواهب فى مواقع هذه القصور ورعايتها .. وقد حققت هذه السياسة ظهور عدد من الموهوبين الفطريين خلال الستينات .

من بينهم صياد السمك المعروف باسم ( شحاته الصياد ) بالاسكندرية وهو ينحت اشكاله فى صخور البحر ويرسم هذه الشعب والصخور والمراكب بأسلوب فطرى نقى لا يقل فى روعته وتأثيره عن أعمال ( هنرى روسو ) الجمركى الذى تعرض أعماله فى المتاحف العالمية .

وفي القاهرة اشتهر من بين هؤلاء محمود اللبان الذى يبيع اللبن ويعيش فى منطقة الغورية وهى من احياء القاهرة القديمة الاصيله فى معمارها .. وهو ينحت تماثيله فى خامه الجبس .

ولكن هناك مثالين بدا حياتهما الفنية بالاتجاه الفطرى ثم اختلطا بالفنانين المؤهلين اكاديميا واكتسبا مهارات اخرجتهما من عداد الفنانين الفطريين ، هما « محمود موسى » بالاسكندرية « وعبد البديع عبد الحى » بالقاهرة . وكلاهما ينحت تماثيله فى الاحجار الصلدة مباشرة ، بل هما الوحيدان بين المثالين المصريين اللذان يقتصر عملهما الفنى على النحت المباشر فى الحجر بغير تصميم سابق . ان عبد البديع عبد الحى كان يعمل طباحا فى بيت هدى هاتم شعراوى التى كانت ترعى الفن والفنانين الى جانب نشاطها فى الحركة النسائية ، وعندما تبينت موهبته التلقائية اتاحت له فرصة الدراسة والعمل فى كلية الفنون الجميلة ، فتدرب على العمل بالاسلوب الاكاديمى .. اما محمود موسى فقد كانت مهنته التى ورثها عن اجداده هى الزخارف المجسمة للعمارات .. وخلال اختلاطه بالفنانين الاجانب فى اتيليه الاسكندرية بدأ يجد تشجيعا لعمل تماثيله التى كان يبدعها الى جانب عمله المهنى . واحترف النحت ، وهو يحتل اليوم موقعا متقدما فى الحركة النحتية بمصر لا تزال تحتفظ بلمسة فطرية مع التصدى لحلول المشاكل الشكلية للكتلة والفراغ .

ويدخل فى اطار الاتجاه الفطرى انتاج الفنانة تحية حليم التى تمتلك حسا لونيا عاليا للغاية وترسم الشخصيات بتلقائية وفطرية جعلت اعمالها تجد رواجا عظيما فى دول شمال أوروبا ..

**صبحى الشارونى**



١٩٨٥

الاخراج : عبد الحليم ابو صير  
اشراف تنفيذي : عزت الليثي

---

الهيئة العامة للاستعلامات





١٩٨٥

Bibliotheca Alexandrina



0331359

مطابع الاهرام التجارية القاهرة - مصر